e Année. — N° 22. Abonnement Belgique 30 francs; France, 6 belgas; autres pays, 7 ou 8 belgas JUILLET-AOUT-SEPTEMBRE 1931

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué

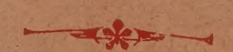
ÉDITÉE PAR

L'APOSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ AVEC LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE



Sommaire du N° 22

Une grande planche sur calque (0.74 × 1.08) donnant divers dessins ornementaux et des patrons pour vêtements liturgiques.
(Cette planche XXIXb a été annoncée par erreur dans le numéro précédent.)



BUREAUX : *Artisan Liturgique,* Abbaye de Saint-André, par Lophem (Belgique).

Chèques postaux, Belgique : Apostolat liturgique 965.54.
» **France :** Bureau liturgique, Paris 241.21.

ABONNEMENT : Belgique, **30** francs; France, **6** belgas (22 francs français). — **Pays à tarif réduit : 7** belgas. — **Autres pays** (tarif plein) : 8 belgas. — Les pays à tarif réduit sont : Allemagne Argentine, Algérie, Autriche, Brésil, Egypte, Espagne, Grand-Liban, Grèce, Hollande, Hongrie, Maroc, Paraguay, Pologne, Portugal et Colonies, Suisse, Syrie, Tchécoslavaquie, Tunisie, Turquie, Uruguay.

Pour la publicité et tout ce qui concerne ce département
s'adresser à M. Marc Bocksruth, 22, rue du Pépin, à Bruxelles. — Téléphone : 11.48.68. — Compte postal : 331.01
Registre de Commerce, Bruxelles 147.46



FONDÉE EN 1783 ANCIENNE MAISON LOUIS GROSSE FONDÉE EN 1783

A. E. GROSSÉ

15, Place Simon Stévin, 15 - BRUGES (Belgique)

VÊTEMENTS LITURGIQUES — BRODERIE D'ART

CHASUBLES AMPLES, - AUBES PARÉES - ANTEPENDIA
DAIS SOUPLES - BANNIÈRES - DRAPEAUX, ETC., ETC.
MODÈLES EXCLUSIFS. - - PROPRIÉTÉ DE LA MAISON

LES IMPRIMERIES

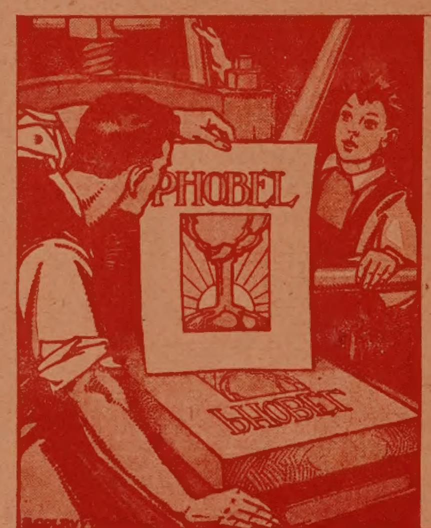
Charles BULENS (s. a.)

75, Rue Terre-Neuve, 75, BRUXELLES

DÉPARTEMENTS : TYPOGRAPHIE
LITHOGRAPHIE
OFFSET
HÉLIOGRAVURE

Tous les Imprimés

Téléphones : 11.59.75 —— 11.59.76 —— 37.10.55



PHOBEL

SOCIÉTÉ ANONYME

2. AVENUE EDOUARD DE THIBAULT
BRUXELLES (CINQUANTENAIRE)
TÉL.: 33.13.99

IMPRIME :
IMAGERIES — DIPLOMES
CALENDRIERS — PANCARTES

TOUTES IMPRESSIONS D'ART
EN
PHOTOTYPIE
LITHOGRAPHIE
TYPOGRAPHIE
OFFSET

PHOBEL IMPRIME LES ENCARTS (PLANCHES A DECALQUER) DE L'ARTISAN LITURGIQUE

"ECRITURE ET ENLUMINURES DES MANUSCRITS" PAR DOM BLANCHON SORT DES PRESSES DE PHOBEL

H. SLABBINCK

BRUGES (BELGIQUE)

Adresse télégraphique SLABBINCK



BRUGES, 16, Nouvelle Promenade, 16, BRUGES

CHASUBLERIE - - LINGERIE D'ÉGLISE
BANNIÈRES - DRAPEAUX ARTISTIQUES
TOUTES FOURNITURES
Téléphone : BRUGES 1011

Maison HELMAN

Exposition : 130, bd Ad. Max Bruxelles — **Usines à Berchem-Sainte-Agathe**

DÉCORATION et MOBILIER D'ÉGLISE

PANNEAUX, STATUES, REVÊTEMENTS POUR ÉDIFICES RELIGIEUX, etc.
EN
GRÈS FLAMMÉ
ET
CÉRAMIQUE D'ART

Revêtements et pavements courants pour écoles, pensionnats, églises, etc.

SOCIÉTÉ ANONYME — SOCIÉTÉ ANONYME

La Céramique Nationale

SIÈGE SOCIAL WELKENRAEDT (BELGIQUE)

LA PLUS FORTE PRODUCTION EN
CARREAUX EN GRÈS CÉRAME FIN
A DESSINS INCRUSTÉS, UNIS,
MASSE PLEINE, DE TOUTES
NUANCES, DIMENSIONS
ET ÉPAISSEURS

ÉLÉMENTS DE MOSAIQUE
DE TOUTES FORMES EN GRÈS CÉRAME

HAUTES RÉCOMPENSES AUX EXPOSITIONS INTERNATIONALES

MAISON FONDÉE EN 1892

La Construction Moderne aux portes du Sahara



EN cette année coloniale, il nous est agréable de faire admirer une chapelle édifiée au Djebel-Kouif, aux confins algéro-tunisiens, dans la région de Tébessa (Diocèse de Constantine).

Destiné au personnel catholique — les familles des ingénieurs — d'une grande entreprise minière, la Compagnie des Phosphates de Constantine, cet édifice religieux a, comme il convenait, une allure moderne, et grâce à ses dimensions réduites, il a pu être orné et meublé avec originalité et richesse.

C'est une œuvre inspirée d'un oratoire de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 et exécutée en 1927 par le Groupe d'Art Georges Merklen d'Angers.

Petite chapelle, disions-nous : elle mesure 4 mètres sur 9 dans l'œuvre, mais aux jours d'affluence, elle peut être mise en communication par la porte du fond avec une salle de conférences et donc servir de chœur à une église agrandie.

L'aspect extérieur, sans prétention, est conforme aux exigences du climat et ne manque pas de cachet : des murs tout unis et percés d'étroites fenêtres sont recouverts d'un enduit tyrolien et blanchis à la chaux, le toit est fait ainsi que les corniches de tuiles romaines vertes et contribue à évoquer une église provençale. (fig. 1)

Un porche latéral (fig. 2) qui sert d'entrée principale est une vraie trouvaille et l'inscription qui le surmonte est bien faite pour frapper les musulmans pour qui la prière n'est pas un vain mot.

Ce qui frappe d'abord le visiteur, ce sont les deux arcs dessinés sur le mur de fond du chœur, (fig. 9) l'un très allongé en hauteur encadrant une Vierge en prière stylisée et placée au milieu d'une peinture représentant des anges, l'autre arc en plein-cintre entourant une mosaïque qui forme le fond de l'autel.

Le reste de cette surface est cannelé verticalement ainsi que les pilastres des murs latéraux, ce qui donne une impression d'élévation.

Le plafond, de forme trapézoïdale, est divisé en caissons et l'ensemble des parois est légèrement teinté en jaune.

La partie basse des murs est revêtue d'un lambris d'acajou foncé par lequel se trouve encadré le Chemin de Croix et divers tableaux en mosaïque de verre. (fig. 7 et 8)

De part et d'autre du chœur se trouvent deux alvéoles, en acajou également : celle de droite sert d'entrée, abrite les fonts baptismaux et comporte une tribune pour chanteurs ; celle de gauche loge le confessional et se trouve surmontée d'une statue de saint Augustin.

L'autel de pierre blanche décorée de mosaïques polychromes (fig. 9) a une base hexagonale et un tabernacle cubique ; tous ses ornements et accessoires sont originaux.

Il faudrait plus qu'une mention pour signaler les fonts baptismaux, (fig. 6), la porte du confessionnal, les grilles en fer forgé, les chandeliers, l'éclairage à l'aide d'appareils diffuseurs appliqués aux murs, les vitraux (fig. 3, 4 et 5) qui ne possèdent pas la même vigueur que les mosaïques et enfin les peintures qui ne manquent pas de douceur et de piété mais n'atteignent pas l'originalité de l'œuvre de l'architecte et des décorateurs.

Cette discordance n'est pas une exception, nous l'avons déjà rencontrée dans plusieurs églises en béton.

Après avoir découvert, admiré et loué comme il convenait, nous l'espérons, cette œuvre d'art, cette chapelle, cet écrin digne de sa religieuse destination, il nous reste à faire connaître le « Groupe



Fig. 1. — Chapelle du DJEBEL-KOUIF, (Algérie).
MM. Mornet et Burgat, architectes.

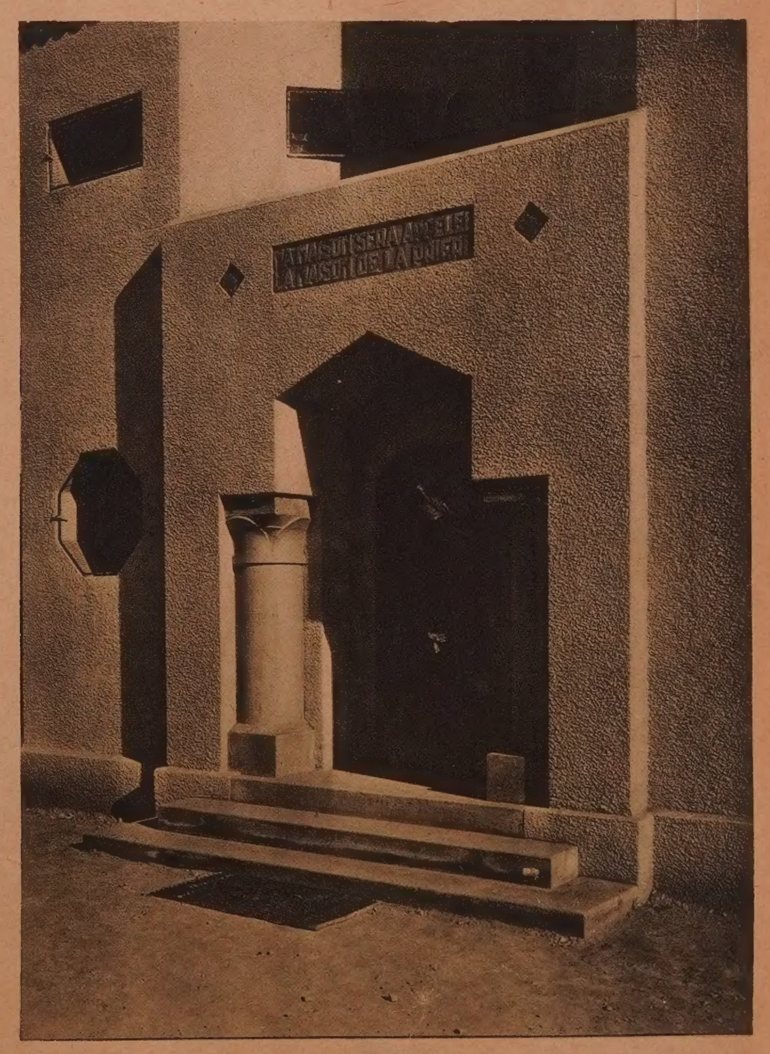


Fig. 2. — Chapelle du DJEBEL-KOUIF (Algérie). — Porche latéral.
MM. Mornet et Burgat, architectes.



Fig. 3. — Un vitrail du baptistère.
J. Virolle et R. Desjardins.



Fig. 4. — Chapelle du Djebel-Kouif.
Vitrail par G. Merklen et R. Desjardins.

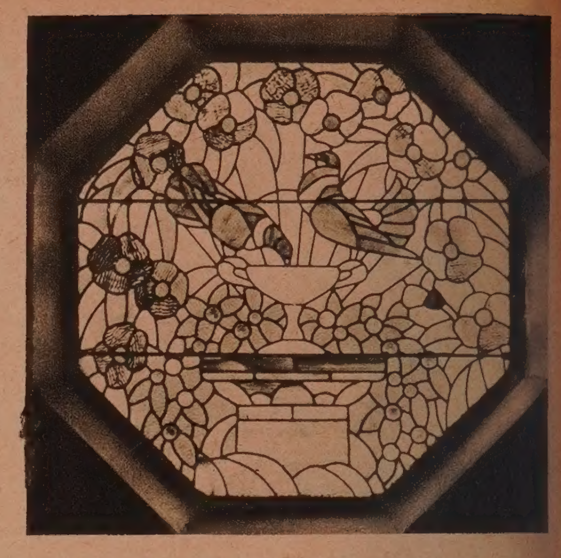


Fig. 5. — Un vitrail du baptistère.
J. Virolle et R. Desjardins.

GEORGES MERKLEN » qui en fut l'artisan. Il a uni, pour collaborer, de jeunes talents de la région d'Angers, en particulier : MM. Mornet et Burgat, architectes ; MM. G. Merklen et R. Desjardins, verriers ; J. Virolle, peintre ; G. Chesneau, statuaire ; G. Guilleux, sculpteur ; Mademoiselle L. Cayron qui a brodé la lingerie et les ornements.

Enfin il reste à nommer l'entrepreneur : M. Guyomard et remercier la Direction de la Compagnie des Phosphates de Constantine qui non contente de permettre une si heureuse réalisation nous a autorisé et aidé à la faire connaître dans la Métropole.

L. GUILLOU.

Fig. 6. — Chapelle du DJEBEL-KOUIF (Algérie) — Le Baptistère.



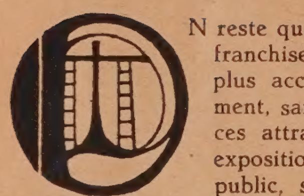


Fig. 7 et 8. — **Chapelle du DJEBEL-KOUIF (Algérie).** — On voit de part et d'autres deux alvéoles, celle de droite abritant les Fonts baptismaux et comportant une tribune pour chanteurs; celle de gauche, surmontée d'une statue de saint Augustin, logeant le confessionnal; dans le lambris est encadré le Chemin de Croix en mosaïque de verre, œuvre de MM. G. Merklen, R. Desjardins et J. Virolle.

Fig. 9. — **Chapelle du DJEBEL-KOUIF (Algérie).** — L'autel. — Dessiné par André Mornet, il a été éxécuté par M. G. Guilleux, sculpteur et MM. G. Merklem, R. Desjardins et J. Virolle (mosaïques). A ces derniers est due aussi la belle mosaïque inscrite dans l'arc, derrière l'autel.

Fig. 10. — Chacun sa croix, par Joseph Lacasse.

Le peintre Joseph Lacasse



N reste quelque peu surpris et déconcerté de cette franchise d'accent à laquelle nous ne sommes plus accoutumés. Lacasse se présente hardiment, sans recherches ni détours, sans aucun de ces attraits faciles que le vieux routinier des expositions, pour se concilier les sympathies du public, sait placer au point voulu ; sans parti pris d'outrances non plus, dont le but serait identique. Il est jeune, empli de son art, et le dévoile naïvement. Aussi éprouvons-nous une sensation particulière, un sentiment indéfinissable qui fait hésiter d'abord puis vous pousse en avant. Nous n'écrivons pas ces choses à la légère, mais parce qu'elles définissent notre pensée et la commotion que nous avons éprouvée...

Si nous envisageons l'esthétique de l'artiste, nous sommes séduits par la couleur ; il est indéniable que Lacasse est « peintre », qu'il voit en peintre et en peintre dont la palette est variée et pas encore sous l'influence d'harmonies érigées en système — souhaitons qu'il reste ainsi longtemps dans la fraîcheur de ce printemps !

Mais nous devons considérer un autre point de vue, celui qui place Lacasse parmi les artistes religieux de la nouvelle génération. Ici seulement nous aurons la clef de cette peinture brutale que baigne une lumière de poésie, et où en dépit de la clarté du coloris transparaît une atmosphère de tristesse, de douleur et aussi l'intensité d'un immense espoir.

Joseph Lacasse est un cérébral, il veut que sa brosse exprime les sentiments de son âme, il tente donc de plier sa technique, de rompre son métier à cette discipline. Ses tableaux sont le jet de sa nature ardente qui a souffert, lutté, passé par bien des misères, des combats, des luttes vécues et morales ; le Christ lui est apparu rédempteur et l'ultime consolation des hommes, la grande Espérance du travailleur, la seule en laquelle il peut réfugier l'effort journalier de sa tâche. Travailleur manuel lui-même, avant d'être peintre, là-bas, dans le Nord, au pays blanc, à Tournai, il a aimé ses compagnons les carriers au dur labeur, aux journées rudes, il s'en souvient toujours et il les peint avec leurs corps voûtés, leurs mains déformées par le maniement des outils et le déplacement des blocs.

Il est nécessaire de s'appesantir sur la personnalité de l'artiste, sur son état spirituel, pour juger impartialement ses œuvres, elles en sont le reflet ; si toutes ne sont pas de la même venue, c'est ce qui en atteste la sincérité.

On sent qu'il cherche, non pas sa voie, son genre, une facture originale ; détrompons-nous, il veut extérioriser ses conceptions, parler sur un morceau de toile comme d'autres le feraient avec leur organe naturel.

Il devait inévitablement tenter les grandes compositions où il associerait le drame de la Passion à la vie de l'ouvrier. *La Première Chute* se rattache à cette tentative, « avec la cueillette du fruit, dont l'originalité est servie par une couleur d'une délicatesse sans fatigue : de la Croix non équarrie, de blanches enfants détachent le linceul où se devine la forme du Crucifié pour en faire le voile de la table de communion. Réalisme rugueux éclairé d'amour et de Foi ; peinture d'idées baignée de lumière, barrée d'ombres géométriques, marquée d'accents cahotiques, l'évolution de Lacasse s'est faite par transitions brusques, depuis l'académisme des premières études, les recherches dans les voies les plus osées, pour aboutir à l'exposition d'aujourd'hui, non entièrement dégagée de ces passages différents, mais où perce l'indication d'un talent qui nous réserve d'autres surprises.

(« La Vie Catholique »)

Raymond GALOYER.

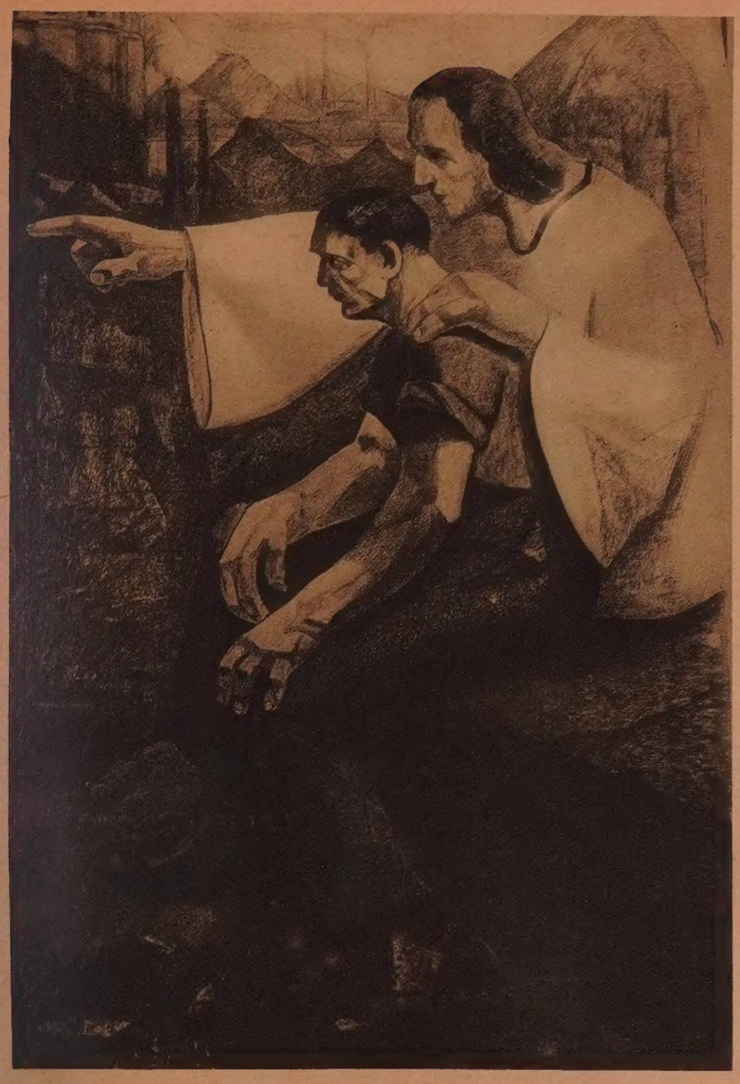


Fig. 11. — Le Christ, espérance et soutien du travailleur, par Joseph Lacasse.



Fig. 12. — Le Christ montrant ses plaies au carrier, par Joseph Lacasse.



Fig. 13. — Le Christ chez le carrier, par Joseph Lacasse.

Le sculpteur Dell' Antonio



LE procédé de la « taille directe » et spécialement la taille du bois a pris dans l'Art moderne et dans l'Art religieux une importance considérable. Le nombre des tailleurs de bois augmente sans cesse.

Si la France a ses Maillol et Despiau, ses Guénot et Fernand Py, la Belgique compte des fervents parmi les jeunes et surtout chez les Flamands, notamment Bauduin Tuerlinckx et Paul Stoffyn, War Van Asten et Léon Sartel, Van Goolen et Vandevoorde, qui, bien que œuvrant principalement dans l'art profane, savent à l'occasion interpréter quelque sujet religieux. La taille du bois est depuis longtemps et avec succès pratiquée en Allemagne. Les écoles bavaroises de Oberammergau (Lang) et de Munich (Baur et Kraus) sont connues. Il en existe une autre, moins ancienne, en Silésie, à Bad-Warmbrunn, dirigée par le professeur Dell' Antonio.



Fig. 14. — La Trinité, par le professeur Dell'Antonio.



Fig. 15. — La Vierge avec l'Enfant Jésus, par le professeur Dell'Antonio.



Fig. 16. — L'Adoration des bergers, par le professeur Dell'Antonio.



Fig. 17. — **La mise au tombeau**, par le professeur Dell'Antonio.



Fig. 18. — **Tête de Christ**, par le professeur Dell'Antonio.

Les lecteurs de *l'Artisan liturgique* auront découvert dans le numéro 21 d'avril-mai-juin, 1931, une « Annonciation » (Sainte Vierge et Ange) que ce sculpteur a modelée pour l'église de Moena, dans le Tyrol. Ils en auront apprécié le calme et la simplicité.

Voici d'autres photos qui leur permettront de faire plus ample connaissance avec l'artiste tyrolien et spécialement avec le tailleur de bois.

Elles font saisir les caractéristiques de la taille directe qui sont : calme, simplicité, stylisation et choix des traits essentiels, de même que précision et forte sobriété à l'opposé de la sculpture modelée qui cherche le fondu, le fini, le fouillé. Elles montrent aussi que le grand principe dont ce procédé est une application, est celui de l'exécution libre. « Il ne s'agit plus, écrit Maurice Brillant, de mesurer la dimension sur le modèle avec le compas et de le reporter sur la statue en projet ; une petite maquette, si l'on veut, ou des esquisses dessinées, ou même un dessin exécuté sur le bloc et qu'on modifie en travaillant ; l'esprit qui voit la statue par volumes et par plans, suit librement son idée. » On s'étonne moins de rencontrer ici un détail imprévu ou un changement de proportion, suivant que l'esprit qui souffle où il veut et qui vivifie, inspire quelque idée nouvelle au cours du travail.

Voici *la Vierge avec l'Enfant Jésus*, (fig. 15) taillée dans une pièce d'ébène de 0 m. 35 de hauteur. Quelques coups de maillet ont suffi pour dégager la draperie, puis le coup de gouge se fait plus délicat, quoique resté très large, dans le visage de Marie, pour s'affiner dans la figure de Jésus ; ici douceur, là gravité sont pleinement obtenues.

Le procédé s'affirme encore plus net dans la *Tête de Christ*, (fig. 18), taillée dans le chêne, en grandeur naturelle, et l'expression est douloureuse tout en conservant une noblesse impressionnante.

La Trinité (fig. 14), également taillée dans du chêne, représente le mystère sous une forme qui, sans être originale, ajoute une note émue au concept traditionnel : le Père, sous les traits d'un vieillard, se penche avec un respect mêlé de pitié sur le corps de son Fils. Remarquons le calme visage du Crucifié, et au point de vue technique, le racourci de la jambe et de l'avant-bras droit du Père.

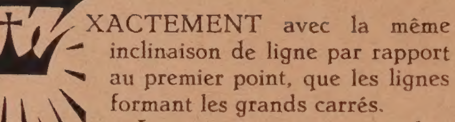
Enfin la *Mise au tombeau* (fig. 17), en ébène, de 0. m. 60. sur 0. m. 42. Marie, Jean, Joseph d'Arimathie et les saintes femmes pleurent sur le Christ mort. Ici chaque visage peut s'analyser et révèle une expression différente de la douleur, souffrance poignante ou résignée, tristesse extériorisée ou intérieure. Les personnages s'épanouissent en éventail au-dessus du Christ et de Marie, et la réduction de la dimension des figures à l'arrière-plan produit une perspective suffisante pour laisser au groupe principal toute son importance.

Louis WILMET.



Cours pratique de broderie d'art

(Suite voir page 448.)



EXACTEMENT avec la même inclinaison de ligne par rapport au premier point, que les lignes formant les grands carrés.

Le quatrième point se fait comme le premier, mais sur l'or du tour supérieur à celui de la diagonale horizontale et juste au-dessus du premier point.

En somme, c'est un petit carré dans le grand, qu'il faut faire, et cela je le répète, sans aucun dessin sous l'or.

Un petit motif qui se fait facilement et qui est très simple, est le semis par groupe de quatre points (fig. 105).

Ces quatres points sont posés tout comme les quatre des petits carrés du motif précédent (fig. 104) en éliminant totalement les grands carrés. C'est donc une variété encore assez rapide, car elle se fait d'une venue, c'est-à-dire que lorsque le dernier tour est fixé, le fond est parfaitement terminé, et on ne doit plus y revenir.

Au premier tour d'or, les points sont disposés à environ un centimètre de distance les uns des autres. Si le fil d'or est fin, cette distance doit évidemment être diminuée. Au second tour, on fixe l'or par groupes de deux points, l'un à gauche, l'autre à droite du point du premier tour, tout comme pour partir en carré (fig. 103). Au troisième tour on termine le petit carré en posant un point entre chaque paire de points du tour précédent, juste au-dessus du premier point du petit carré posé au premier tour d'or. Au quatrième tour on recommence à la manière du premier, en ayant soin de garder les mêmes distances entre les points, et en plaçant ceux-ci juste au milieu des distances du troisième tour, c'est-à-dire, en contrariant par divisions égales les distances du troisième tour. Puis on continue toujours de même, tous les petits carrés par trois tours d'or.

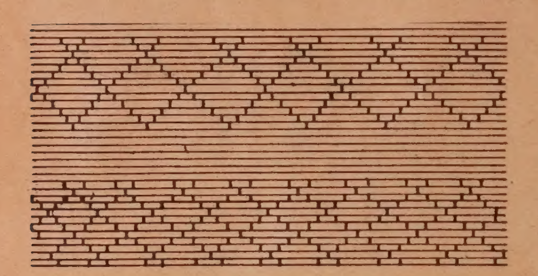


Fig. 103.

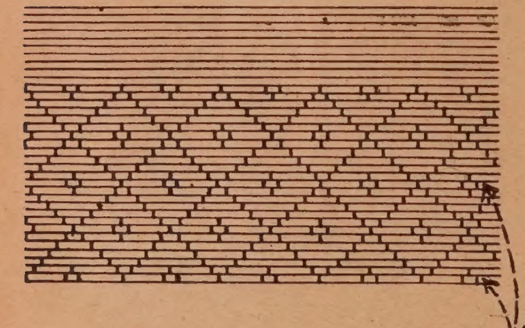


Fig. 104.

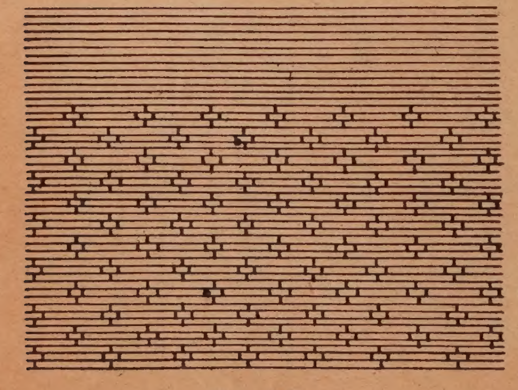


Fig. 105.

Remarques générales pour ces variétés de fonds plats et unis en couchure.

Le brodeur expérimenté et de bon goût, peut trouver une quantité de combinaisons de ces variétés. Mais pour les exécuter à l'œil comme il convient, sans dessin au préalable sur la toile, il sera toujours nécessaire de tenir compte des principes exposés ci-dessus au chapitre I. On peut en outre égayer ces divers fonds en fixant l'or avec une nuance de soie harmonisée à l'ensemble des tons du travail entier. Outre donc le jaune or généralement employé comme ton de soie pour fixer l'or, on peut avec avantage réel et quelquefois très heureux, se servir de rouge vif ou de grenat, de vert vif ou de vert mousse, de jaune de chrome foncé ou d'orange et rouge anglais. Pas de bleu ou de violet, ces tons et leurs dérivés ont le défaut de rendre l'or grisâtre et de lui faire perdre sa belle teinte riche.

Je disais plus haut qu'il est nécessaire de tenir un compte rigoureux des distances entre les points, et j'ajoute : à plus forte raison et tout spécialement lorsque les points de soie sont en couleur autre que le jaune or. Car si en ce jaune or, les défauts se devinent par les points si peu visibles cependant, ils se verront certainement au premier coup d'œil, si les points sont en des teintes très vives comme le rouge et le grenat. Très vite l'œil averti jugera si le travail est d'un apprenti ou d'un maître.

Il est utile d'insister ici je pense pour que le brodeur ou la brodeuse ne s'entête pas à vouloir broder d'une seule main sur le métier. Ce procédé ne peut donner de très bons résultats, et il constitue à coup sûr une grande perte de temps. Voyez un peu tous les mouvements inutiles de l'unique main qui travaille : d'abord, piquer du dessous, revenir prendre l'aiguille au-dessus, voir si c'est bien piqué, recommencer si c'est mal et cela à chaque point.

Tandis qu'en employant les deux mains, la main droite au-dessus, toujours prête à prendre l'aiguille poussée par la main gauche, puis celle-ci attendant de prendre à nouveau l'aiguille piquée par la main droite, cela ne fait qu'un temps, et le point est fait en un clin d'œil. Et puis, après tout, nous ne sommes pas amputés d'une main, le Créateur nous a donné deux bras, deux mains, pourquoi ne pas nous en servir lorsqu'il y avantage de toute façon ? Il ne faut rien négliger pour obtenir de bons résultats dans un travail aussi agréable et aussi beau que la broderie d'art. Car tout a son importance même les fonds. Si vous ne savez pas faire de beaux fonds en fil d'or, vous saurez encore moins bien faire les architectures, les draperies, les figures. Et pourtant, croyez-moi, tant que vous n'en serez pas arrivé là, votre amour-propre, votre goût de l'art de la broderie, ne sera pas satisfait.

Appliquez-vous donc de grand cœur à faire, degré par degré, tous ces points, qui séparément n'ont l'air de rien ou de peu de chose, mais qui cependant font partie d'un ensemble intéressant, et sur quoi nos anciens maîtres brodeurs savaient passer le meilleur de leur temps.



Fig. 106.

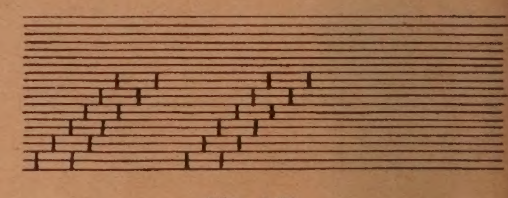


Fig. 107.

CHAPITRE II.

Les fonds plats avec dessin tracé pour le point d'attache.

Ici, les brodeurs peuvent s'en donner à l'aise, et laisser libre cours à leur initiative. Celle-ci pourra trouver mille et une forme différentes pour la composition de ce dessin de fond, à la seule condition d'être conforme aux bonnes règles de la broderie. Le dessin étant fait d'avance sur le métier, il n'y aura plus à tâtonner pour la place des points, mais leur position sur les fils d'or devra retenir toute l'attention : on donnera à ce travail tout le soin convenable. Ce dessin doit être fait d'une façon très précise, non d'une façon quelconque. Très proprement décalqué ou tracé une première fois au crayon, il sera rendu bien visible en noir ; on arrivera à ce résultat en le repassant avec de l'encre de Chine de bonne qualité, ne s'étendant pas sur le tissu. Il n'est cependant pas recommandable pour cela de tracer de grosses lignes. Si ces petits avis, ces

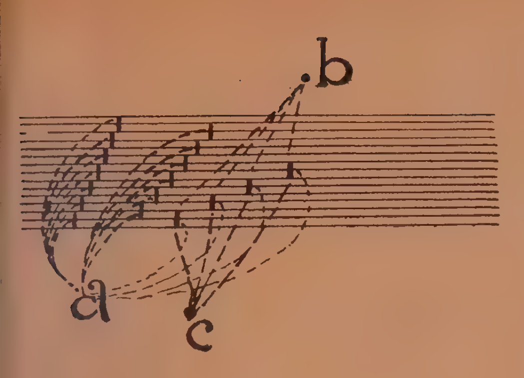


Fig. 108.

petites conditions de réussite, ne sont pas respectées, et si le dessin est déjà mal fait, l'exécution le rendra plus mal encore, peut-être très mal. Assez de difficultés d'ordres divers surviennent d'ailleurs au cours du travail, pour qu'on n'en provoque pas d'autres par négligence. Les motifs les plus répandus chez les anciens brodeurs, étaient certainements les entrelacs, les quadrillés. Plus tard on a vu les dessins un peu moins géométriques, un peu plus libres, mais cependant avec beaucoup de mesure et de discrétion. Enfin nos derniers siècles ont donné des motifs très libres, presque jetés au hasard. Nous allons donc voir la manière d'exécuter ces différents motifs dans les bonnes règles de la technique, mais sans parti pris pour l'un ou l'autre genre d'après l'époque, car il y du bon, à puiser, à retenir, et à appliquer dans chacun.

Les entrelacs géométriques.

Tout comme pour les fonds plats sans dessins préparés, les points de soie qui doivent former ici les dessins décalqués sur le métier, c'est-à-dire l'entrelac géométrique à ligne droite, doivent être placés invariablement perpendiculaires au sens du fil d'or. Les traits seront donc suivis par degrés plus ou moins marqués, suivant que le fil d'or sera plus ou moins gros, ou qu'on travaillera avec un fil d'or ou deux fils d'or à la broche. Dès lors, il y a lieu, il y a même nécessité de faire en sorte que ces degrés ou gradins s'échelonnent régulièrement, tout en respectant la ligne tracée. (fig. 107)

Pour obtenir ce résultat, étant donné qu'on travaille, par exemple avec deux fils d'or à la broche, il faut chercher à faire passer le point de soie au croisement (*a*) de la ligne du dessin avec le milieu des deux fils d'or, (fig. 108). Pour cela, tenant compte de la grosseur de l'or, il est nécessaire de prévoir la place que prendront ensemble les deux fils d'or, et sortir l'aiguille au delà du trait, soit au point (*b*) pour la rentrer au point (*c*).

Tous les points d'un même tour d'or d'abord, doivent être faits au fur et à mesure que l'or arrive à couvrir le dessin, et chacun des autres sera fait à son tour d'or respectif, et non pas après que plusieurs tours auraient été passés sans être fixés. Il ne faut pas croire qu'on obtiendrait le même résultat, une exécution aussi bonne, si l'on posait la majeure partie de ses points après que le fil d'or aurait déjà couvert une certaine surface du fond, ou s'il était fixé seulement par quelques points. C'est une grave erreur : le travail resterait très inférieur, dans ce cas, les fils d'or seraient généralement trop serrés et le dessin difficile à voir pour être bien relevé. En effet quand l'or est tendu sur la surface du fond, on ne voit plus que vaguement le dessin, et on perd un temps précieux que peut-être on croyait avoir gagné en ne fixant pas l'or de suite, pour se contenter d'y revenir après.

Au contraire l'exécution est des plus agréables lorsque le dessin apparaît en même temps que la couchure d'or, et l'épaisseur des points de soie sur les côtés de l'or, obligera (c'est un avantage) les fils d'or à se distancer un peu pour permettre aux points de se poser convenablement ; de plus on gagnera, ce qui n'est pas négligeable, environ un tiers de fil d'or inutile et tout le temps qu'il faut pour les fixer.

Le petit vide qui se montre parfois de cette façon, entre les fils d'or ne fera qu'agrémenter le fond lui-même, et n'est nullement un défaut de technique.

La figure 106 montre un entrelac au carré, avec une partie à point central unique, une seconde partie à quatre points au centre, la partie inférieure étant sans point au centre. Les points au centre, soit en un seul point, soit en groupe de quatre, terminent très bien le travail, ajoutent à l'effet d'ensemble et sont même nécessaires lorsque les carrés sont d'assez grande dimension, soit de plus de un centimètre en diagonale. Car ces points servent à retenir le fil d'or qui sans eux, serait trop libre à cette place du carré, et serait bien vite usé ou arraché.

La figure 110 montre les mêmes entrelacs en losange, s'exécutant de la même manière que le motif en carré, sauf cependant que les points sont moins espacés entre eux. En effet les lignes se rapprochent de la verticale et dès lors la différence entre le sens de la ligne et celui des points est moins grande qu'au carré. Il n'en va pas de même lorsque les losanges sont plutôt dans le sens horizontal (fig. 111), puisqu'alors les lignes se rapprochent de l'horizontale.

Au centre du losange, on peut fixer l'or comme au carré, soit avec un seul point, soit avec quatre, comme il a été expliqué aux variétés *f* et *g* du chapitre I. Si on aime de voir davantage l'entrelac, ou voir dominer la teinte de soie qui fixe le fil d'or, il y a le moyen bien simple de remplir les carrés ou les losanges avec des points contrariés régulièrement, à des distances basées sur le degré d'échelonnement que doivent prendre les points indiquant les lignes du dessin.

(A suivre) Alfred PIRSON.

Fig. 109. Centre de chaperon, décoré en couchure d'or, d'argent et de soie.

Quelques Œuvres de Maîtres Orfèvres



PARMI les orfèvres dont nos lecteurs verront ci-dessous quelques œuvres, Edmond de Vernisy est peut-être le seul qui ne leur ait pas été présenté.

Ce dernier fut élève de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Ecole des Arts décoratifs à Paris. Ses œuvres ont remporté de nombreux prix, au Salon des Artistes Français, notamment. Il est de plus lauréat de l'Institut de France. Ce sont là des titres de valeur. Aussi point n'est besoin que nous fassions ressortir les qualités des compositions de ce maître orfèvre : nos amis sauront les reconnaître. (Fig. 23).

Nous nous sommes attachés aujourd'hui à sélectionner des œuvres de tendances très différentes. Ce choix contribuera à renforcer chez tous cette conviction que dans le domaine de l'Art liturgique comme dans les autres, le vieux tronc de l'Eglise catholique est toujours débordant de sève. Et que chez les artistes du ciselet comme chez les architectes, les sculpteurs et les peintres, un attachement éclairé aux traditions antiques est conciliable avec un renouvellement des formes. Aujourd'hui comme dans les siècles passés, dans la mesure où on la vit véritablement, la liturgie catholique enfante des œuvres nouvelles, toujours semblables quant à l'esprit qui les anime, et cependant combien diverses si l'on en considère la forme. N. N.



Fig. 19. — Ostensoir.
(Couronne en émaux translucides) des Ateliers d'Art de l'Abbaye de Maredsous.

Fig. 20. — Calice,
par H. Holemans de Bruxelles.



Fig. 21. — Calice,
exécuté par les Ateliers d'Art de l'Abbaye Maredsous.



Fig. 22 — Détail du noeud du calice ci-dessus, par H. Holemans, de Bruxelles.



Fig. 23. — Calice, Ciboire et Patène par Edmond de Vernisy.

Fig. 24. — Ciboire
exécuté par les Ateliers d'Art de Maredsous.



Fig. 25. — Crosse de S. Ém. le Cardinal Liénard.



Fig. 26. — Calice (nœud en malachite), par J. Détain. Édité par M. Chéret, à Paris.

La nouvelle chapelle des Reliques de Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome

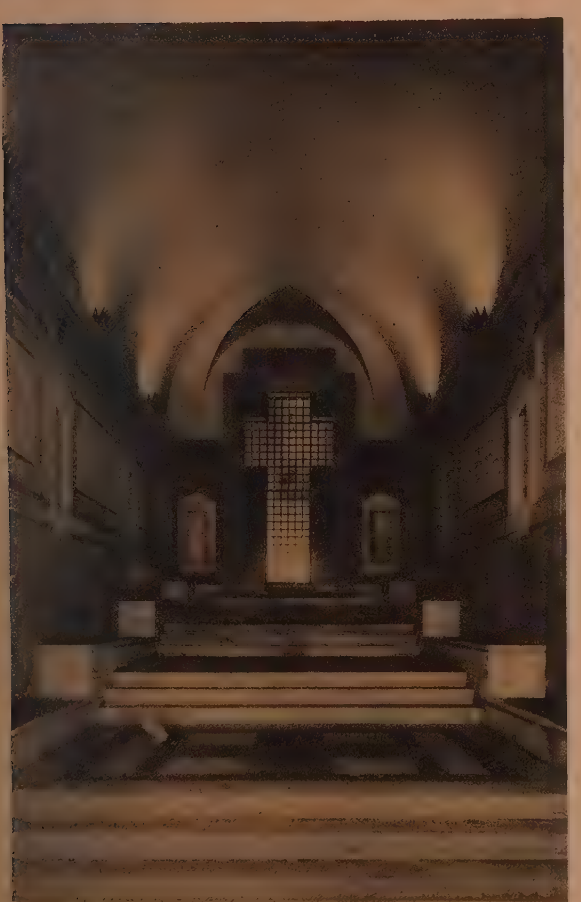


Fig. 27. — Basilique Sainte-Croix-en-Jérusalem. Le Vestibule. Architecte : Florestano di Fanto.

L'AN dernier, les reliques insignes de la Passion, conservées dans la basilique Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome, ont été transférées dans une nouvelle chapelle construite exprès par l'éminent architecte italien, Florestano di Fanto.

Cette chapelle a le grand mérite d'être vraiment adaptée à sa destination qui est d'encadrer de façon à la fois liturgique, artistique et évocatrice, les reliques les plus vénérables que nous possédions encore du grand drame du Calvaire. Après cela la richesse des marbres, la simplicité et l'élégance même des lignes ne sont que des qualités secondaires qui viennent renforcer et mettre davantage en relief cette fin première de l'édifice.

Dès l'entrée, l'attention du visiteur est attirée et fixée sur le drame sublime de la Passion, tandis que la profonde spiritualité de l'œuvre l'imprègne peu à peu et l'accompagne tout au long de son pieux pèlerinage.

Un vestibule, large et sévère, (fig. 27) monte par trois plans successifs vers la porte monumentale, — une grande Croix trapue en gros barreaux de fer forgé, — qui se dresse, impressionnante dans sa simplicité, à l'extrémité du vestibule et donne accès à la chapelle proprement dite. Aux murs d'un gris de ciment, quatorze niches de travertin clair sont destinées à abriter les stations d'un Chemin de Croix en bronze. Entre celles-ci, sur de grandes plaques, de travertin également, sont gravés des textes des Evangiles se rapportant à la Passion du Christ, et les impropères que la liturgie du Vendredi-Saint fait prononcer à Jésus à la station solennelle qui a lieu ce jour-là dans la Basilique Sainte-Croix-en-Jérusalem. Ces exclamations expriment la douleur du Maître, devant l'ingratitude du peuple élu.

Ce vestibule, par l'agencement calculé de ses plans, donne au visiteur l'irrésistible envie de monter vers la grande Croix lumineuse qui en occupe le fond. Cet effet est obtenu par les niches qui, tout en conservant leur niveau initial, se rap-

prochent graduellement du sol à mesure que l'on monte les degrés et arrivent presque à rejoindre, de chaque côté de la porte, la dernière marche de l'escalier. L'impression est encore soulignée par la large et massive rampe de marbre qui borde les degrés jusqu'au seuil de la chapelle.

Les lampes électriques, masquées par des couronnes de fer forgé, projettent leur lumière sur le plafond clair, qui renvoie cette dernière en la diffusant à la façon d'un abat-jour. L'œil du spectateur n'est donc distrait par aucun accident, mais est attiré et retenu par la grande Croix lumineuse, objet vers lequel tout doit converger.

La porte franchie, le visiteur pénètre dans la chapelle. Celle-ci est divisée en deux par une « transenna » ou clôture de marbres fins (fig. 29) encadrant, de chaque côté de la petite porte grillagée, deux magnifiques grilles en fer forgé et cuivre, largement ajourées et ayant pour leitmotiv la quintuple Croix de Jérusalem.

Enfin voici le sanctuaire lui-même contenant un autel, table des plus simples, abritée par un élégant ciborium à colonnes de granit bleu (fig. 28). L'octogone central sera surmonté plus tard d'une petite coupole de cuivre. Le tout est un peu surélevé et séparé du reste de la chapelle par un cancel de marbre, à la manière antique. Une petite porte de fer forgé est prévue ici également.

Au fond entre deux grands chandeliers anciens en fer forgé, l'armoire reliquaire, tapissée de velours pourpre, renferme les reliques de la Passion.

Au centre, en haut, le reliquaire de la Vraie Croix, dessiné par Valadier ; en dessous, une partie de l'inscription de la Croix. A gauche, en haut, deux épines de la Couronne ; en bas, un des clous qui servit à crucifier Notre-Seigneur. A droite, au-dessus, le doigt de saint Thomas apôtre, qui toucha les plaies du Christ après la Résurrection ; en dessous des morceaux de la grotte de Bethléem, de la Colonne de la Flagellation et du Saint-Sépulcre.

De jolis vitraux, représentant des Anges portant les instruments de la Passion, tamisent la vive lumière de Rome, et estompent l'éclat trop neuf encore des marbres. Enfin une décoration picturale très sobre viendra parachever cette œuvre vraiment digne de tous éloges.

R. P. RAPHAEL du Bois d'Enghien. O. M. I.



Fig. 28. — Basilique Sainte-Croix-en-Jérusalem : L'autel et le Ciborium. Architecte : Florestano di Fanto.

Fig. 29. — Basilique Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome. — La « Transenna ». Architecte : Florestano di Fanto.



'ART de la Dentelle

(Suite, voir page 454.)

Point d'esprit carré (fig. 33*a*.)

Deux fils sont soutenus par une épingle à chacun des angles supérieurs du carré. Si par exemple, on commence le travail à droite, on accomplit les gestes suivants : croiser le deuxième fil sur le troisième — tourner deux fois la paire de droite — croiser le deuxième fil sur le troisième — tourner deux fois la paire de gauche... et ainsi de suite... Les deux fils qui maintiennent la forme doivent être toujours bien tendus.

Lorsque le point d'esprit est terminé, on place une nouvelle épingle aux angles inférieurs du carré. Chaque épingle soutient, de nouveau, deux fils. On assurera la solidité du travail en faisant un nœud, (*n*) avec deux fils, comme le montre le croquis. On aura soin de ne pas faire ce nœud avec le « voyageur. »

Point d'esprit ovale (fig. 33*b*.)

Lorsqu'on veut donner au point d'esprit la forme ovale qu'il a le plus souvent, on fait d'abord, avec les quatre fils, une « passée » soutenue par une épingle. On continue alors le travail comme il est dit plus haut.

Les fils extérieurs sont tenus écartés jusqu'au milieu du point d'esprit. A ce moment, on les rapproche de manière à dessiner la forme désirée. On termine en faisant une passée soutenue par une épingle.

Point d'esprit triangulaire (fig. 33*c*.)

On peut donner au point d'esprit la forme d'un triangle portant la pointe soit en haut soit en bas. Le détail de l'exécution est le même que celui des points d'esprit précédents. Quand le triangle présente la pointe en bas, on le commence de la même manière que le point d'esprit carré. Quand il présente la pointe en haut, on le commence comme le point d'esprit ovale et on le termine comme le carré.

On peut aussi disposer deux points d'esprit triangulaires l'un à la suite de l'autre en les unissant par la pointe. Il existe enfin des points d'esprit de six ou huit fils. Leur confection est longue et difficile.

Patrons. — Le patron des points d'esprit se dessine comme l'indique la figure 34.

Entre-deux avec points d'esprit

Il doit être exécuté avec trente-deux fuseaux garnis de fil de lin D. M. C. n° 25 ou de toute autre marque, de même épaisseur.

Pour en préparer le piqué, on reporte sur carton de Lyon le dessin fig. 37, en l'allongeant d'un « raccord » et en ayant soin de terminer comme le montre la figure par la moitié du motif qui se trouve au commencement. De façon que, lorsque la dentelle atteint le bas du piqué et qu'il faut la remonter et la placer en haut de celui-ci, il y ait moyen de remettre en place un certain nombre d'épingles, dans les trous correspondants du premier motif, ce qui est indispensable pour qu'elle ne se déforme pas.

Exécution. — Fixer six fils aux épingles A et G (lisières) et quatre à chacune des épingles B C D E F. Le dessin explicatif (fig. 38) montre la marche à suivre. On y trouve indiqué non seulement l'ordre dans lequel doivent se placer les épingles, mais encore la manière de les employer, soit au milieu d'une passée, soit à droite ou à gauche d'un croisement, soit enfin de manière à soutenir les fils « voyageurs ».

Pour celles de nos lectrices qui ne se sentent pas sûres d'elles-mêmes, nous donnons ci-dessous des explications détaillées.

Exécutez : une passée tordue avec la 1e et la 2e paires, puis avec la 2e et la 3e ; ensuite, les cinq petites tresses B1, C2, D3, E4, F5, et placez chacune de ces épingles après le geste : « tourner »

Deux des fils de la tresse B1 vont se croiser à deux des fils de la lisière de gauche qui formeront la trame du toilé. Avant ce croisement, (en passée tordue) enfermez l'épingle 1 (1/2 passée) ; placez l'épingle 6, comme le montre la fig. 38.

Conduisez la quatrième paire (toilé) jusqu'en 7, tournez. Avant de réaliser le croisement 7, il faut, abandonnant pour un instant les fuseaux qu'on vient de manier, exécuter une passée tordue avec la quinzième et la sexième paires puis avec la quatorzième et la quinzième.

Croisement 7, l'épingle étant placée comme le montre le dessin explicatif.

Exécutez alors, la treizième paire servant de « voyageurs », le toilé jusqu'à l'épingle 15, les trois premières paires, pour plus de facilité, ayant été repoussées vers la gauche, A gauche, après chacun des trois premiers « voyages », quatre fuseaux sont abandonnés.

Arrivé en quinze, repoussez légèrement vers la droite, sans les déranger, les fuseaux des sept dernières paires, pour confectionner toute la partie de gauche de la dentelle jusqu'à l'épingle 29.

En retournant vers le bord de gauche, pour retrouver les fuseaux dont vous allez vous servir, prenez successivement en main les quatre fils abandonnés en douze, puis en dix, avec lesquels vous faites des points d'esprit ; les quatre fils abandonnés en huit que vous tressez.

(A suivre.) L. PAULIS.

1 2 3

Fig. 39. — Trois petites dentelles dont l'exécution ne présente guère de difficulté.
N° 1 — **18 fuseaux** — Utiliser du fil de lin n° 60 (Marque Chat d'argent) ou toute autre de même épaisseur.
N° 2 — **16 fuseaux.** — Même fil.
N° 3. — **24 fuseaux.** — Même fil ou un peu plus gros ; sur le côté, petit schéma explicatif du « toilé ».

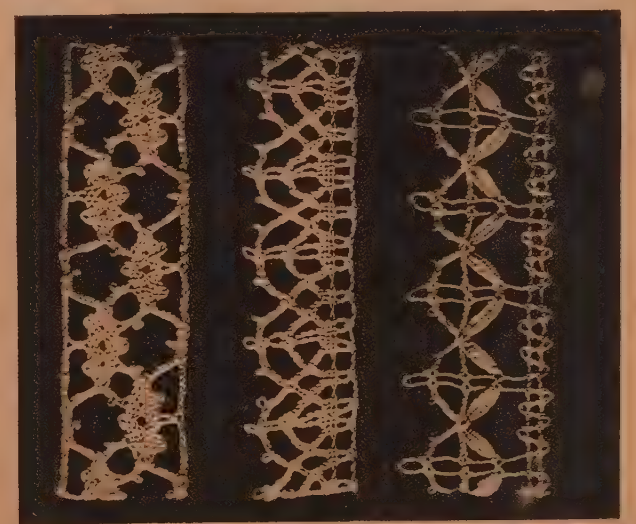


Fig. 40. — Echantillons des trois dessins de dentelles reproduits fig. 39.

Fig. 30. — L'Avent. Fig. 31. — La Noël. Fig. 32. — L'Epiphanie.

(Vitraux exécutés par les Ateliers Saint-Michel, à Bruges.)

Mosaïques translucides



L s'agit de vitraux. Et, plus précisément, de ceux que le frère Bruno Groenendael vient de réaliser pour la nouvelle sacristie de l'Abbaye de Saint-André.

Huit petites fenêtres à faire *chanter*, à faire *vivre* par quelques symboles qui rappelleraient les grands plans de l'année liturgique. Des symboles, disions-nous, et il ne pouvait pratiquement s'agir d'autre chose, en raison même de l'exiguité des espaces à remplir, en raison aussi de la discrétion obligée des couleurs — et l'on désirait en effet que la sacristie fût bien claire.

Autant de ces petits problèmes que tout artiste est contraint de résoudre s'il veut vraiment que son œuvre « tienne ». Ce n'est point dans l'absolu ni non plus dans les nuages qu'il travaille ; c'est dans le concret, et il a à tenir compte très largement des données et contingences multiples du Réel, s'il veut s'y insérer, s'il le veut transfigurer en lui insufflant une âme. En somme, s'adapter pour transformer, et pour surélever. L'art est un levain qui donne au Réel de se dépasser soi-même. De là tout son prestige. De là tout son prestige incoercible sur l'esprit et sur le cœur de l'homme — l'homme ne peut vivre sans chanter. Mais que de pauvres déceptions, grand Dieu ! Méconnaissance des moyens, ignorance des techniques, inadaptation, manque de mesure — et le pis, oui le vraiment affreux : le manque d'âme.

***

Mais revenons à l'œuvre du frère Bruno. Des symboles — oui, mais va-t-on comprendre ? D'abord, tout art vrai est symbolisme, stylisation, transposition. « N'oublions jamais, dit Valéry, que l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même. » N'insistons pas... « Un artiste ne peut et ne doit fournir d'autre explication de ses œuvres que ces œuvres elles-mêmes. Pour quiconque les regarde —



Fig. 33 — Le Carême.

Fig. 34. — Pâques.

Fig. 35. — L'Ascension et la Pentecôte.

(Vitraux exécutés par les Ateliers Saint-Michel, à Bruges).

Fig. 36. —Temps après la Pentecôte.

(Fête du Corps du Christ.)

encore faut-il savoir regarder — elles doivent dire ce qu'elles ont à dire, et que l'artiste a voulu leur faire dire, et s'expliquer d'elles-mêmes. » (Maurice Denis) Il



Fig. 37. — L'Eglise triomphante.

(Fête du Christ-Roi, fête de tous les Saints.)

ne saurait d'ailleurs, ici, être question d'hermétisme. Nous sommes bien en présence de fleurs vivantes et vraiment humaines. Il n'est que de les regarder. Mais du rafraîchissement que leurs couleurs apportent à l'âme, la matité de nos photos ne laissent hélas rien deviner ! Rien n'est ingrat comme la photographie d'un vitrail. Voici, d'ailleurs, quels sont les huit sujets que le frère Bruno s'est efforcé de traduire, chacun un peu comme par une arabesque : I. — *L'Avent.* II. — *Noël.* III. — *Epiphanie.* IV. — *Carême.* V. — *Pâques.* VI. — *Pentecôte.* VII. — *Après la Pentecôte.* VIII. — *L'Eglise triomphante.* (fig. 30 à 37)

Il va de soi que ces petites verrières ne donneront leur complet rendement décoratif que lorsque l'ensemble mobilier de la sacristie aura été parachevé. Toutes choses se doivent logiquement concevoir en fonction l'une de l'autre, et solidaires qu'elles sont, s'harmoniser et se mettre mutuellement en valeur, sans outrance, simplement avec vérité.

Pour ce qui est des réalisations du frère Bruno, il nous semble qu'il les a pleinement réussies. Et pourtant qu'il est difficile l'art du vitrail ! Il ne s'agit pas de vitres peintes mais de *mosaïques translucides* — de petits verres de couleurs judicieusement découpés et réunis par des sertis de plomb. Le vitrail est art éminemment constructif et architectural. Nous songeons à Chartres... Nous songeons, pour le présent qui retrouve, enfin ! la tradition, aux réussites d'Anto Carte, à Sainte-Marie Médiatrice de Bruxelles (Cinquantenaire), à telle fenêtre magnifique du R. P. Bernardin Fernique, O. F. M., à l'épopée formidable du Polonais Joseph Mehoffer à la cathédrale de Saint-Nicolas, à Fribourg, — et en Suisse encore, aux floraisons merveilleusement rutilantes des Cingria et des Poncet.

Mais écoutons, pour terminer, ces confidences de l'illustre peintre Maurice Denis — qui, lui aussi s'est essayé, et avec le succès que l'on sait, à Saint-Paul de Genève principalement, à ce métier du vitrail, si étonnamment difficile.

« 1°. Le vitrail est une mosaïque de verres et non la reproduction d'un tableau ;

2°. Cette mosaïque est d'autant plus éclatante qu'elle est plus divisée ;

3°. Les tons en sont d'autant plus beaux qu'ils sont plus inégaux de transparence lumineuse et plus variés d'intensité colorée ;

4°. Cette variété de « valeurs » (comme disent les peintres), de valeurs lumineuses et colorées, s'obtient par le choix des verres, c'est-à-dire par la matière elle-même et par l'emploi des patines qui est la suprême ressource du peintre.

En somme, continue-t-il, je suis arrivé à cette idée que le vitrail représente la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante. Le vitrail est un diamant dont il faut multiplier les facettes, ou plutôt une mosaïque de pierres précieuses qu'il faut enchâsser dans le gris et le sombre pour mieux les faire valoir. »

Dom Alphonse-Marie Achard, O. S. B.

Baptistères hollandais



NOUS avons expliqué dans un article précédent le symbolisme des baptistères. Nous avons parlé de leur histoire, de leur emplacement, de leur ornementation.

Les deux baptistères que nous présentons aujourd'hui illustrent de façon très moderne et très artistique les idées déjà exposées. Ce sont deux œuvres de Kropholler, un des architectes à qui l'on doit l'essor magnifique de l'architecture religieuse dans les Pays-Bas.

La figure 38 reproduit le baptistère de l'église des SS. Martyrs de Gorcum à Amsterdam. Nous n'insisterons pas sur le grand caractère de cet édifice. Ce morceau suffit à donner une idée de l'heureuse sobriété de la composition tout entière. Mais nous aimons à souligner, comme un exemple à imiter, le texte tracé de façon bien apparente dans cette chapelle baptismale. Il rappelle à ceux qui assistent à l'entrée d'un nouveau membre dans la famille chrétienne, l'enseignement de saint Paul : « *Nous avons été ensevelis avec le Christ par le baptême en sa mort, afin que comme le Christ est ressuscité des morts, nous aussi nous marchions dans une vie nouvelle* ». Les degrés qu'il faut descendre pour recevoir ce sacrement et que le nouveau chrétien gravira joyeusement — lui-même ou sur les bras de ceux qui en ce moment se préoccupent de le faire naître à la vie surnaturelle, — ces degrés gravis après avoir été régénéré par l'eau sainte, sont d'un symbolisme très clair pour tous. Et si d'aucuns ne comprenaient pas le parallélisme de ces deux actions « *descendre* » et « *monter* » avec l'ensevelissement et la résurrection précédant et suivant le baptême, le fait brutal de descendre et de monter est assez significatif par lui-même. L'homme le moins averti du sens profond de l'acte liturgique auquel il vient de participer, sentira en gravissant ces degrés que quelque chose de grand, d'important, vient de se passer. Et comme le curé de cette belle église, faisant parcourir l'édifice par ses enfants du catéchisme, aurait facile de leur faire saisir devant ce baptistère tout le sens du sacrement de baptême, et la portée de ces mots : mort, vie, ensevelissement, résurrection !



Fig. 38. — Baptistère de l'église des SS. Martyrs de Gorcum, à Amsterdam. Architecte : A.-J. Kropholler.



Fig. 39. — Baptistère de l'église Saint-Antoine, à Delphise (Rotterdam). Architecte : A.-J. Kropholler.

***

L'église Saint-Antoine à Rotterdam (fig. 39) a des qualités la rapprochant de celle dont nous venons de parler, au point de vue architectural. Son baptistère est lui aussi très heureusement conçu, bien que très différent du premier. La grille en fer forgé séparant de l'église elle-même la chapelle réservée aux Fonts est d'un dessin excellent. Et il serait à souhaiter que toutes les églises soient dotées d'un baptistère semblable. Celui-ci est, en effet, comme celui des SS. Martyrs de Gorcum, en tous points conforme aux règles prescrites par l'Eglise en la matière. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler à propos de la grille en fer forgé le clôturant la recommandation du Rituel romain : « *Baptisterium sit... cancellis circumseptum, sera et clave munitum...* ». Que le baptistère soit entouré d'un cancel, et qu'il soit protégé par une serrure fermant à clé.

Pour nous résumer, voilà deux œuvres très belles, faisant honneur à l'architecte Kropholler, œuvres de nature à augmenter en faveur de l'Art moderne l'estime de ceux qui consentent à se rallier aux formes nouvelles, à condition qu'on ne verse pas dans les extravagances et qu'on ne sacrifie rien des exigences de la Liturgie.

N. NOE.



F. JACQUES & FRÈRES

10, AVENUE ZAMAN, 10, FOREST

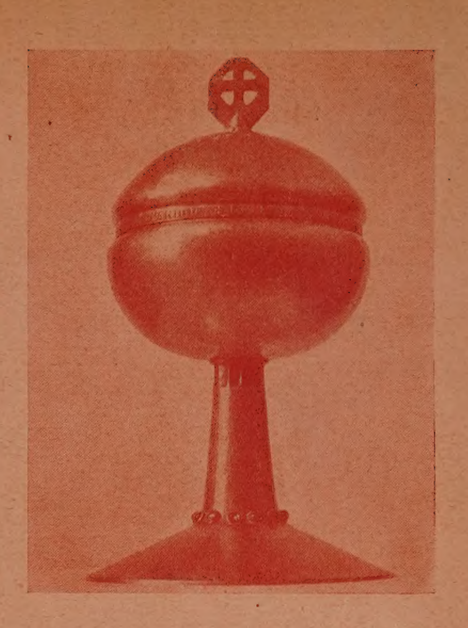
BRUXELLES

ORFÈVRERIE — MOBILIER & ORNEMENTS LITURGIQUES

Objets d'art originaux convenant pour cadeaux, soit à l'occasion d'un baptême, d'un mariage, d'une ordination, etc.

Editions de faïences émaillées et grès cérames (bénitiers, vases, chemins de croix, etc.)

Conditions spéciales pour couvents et communautés religieuses.

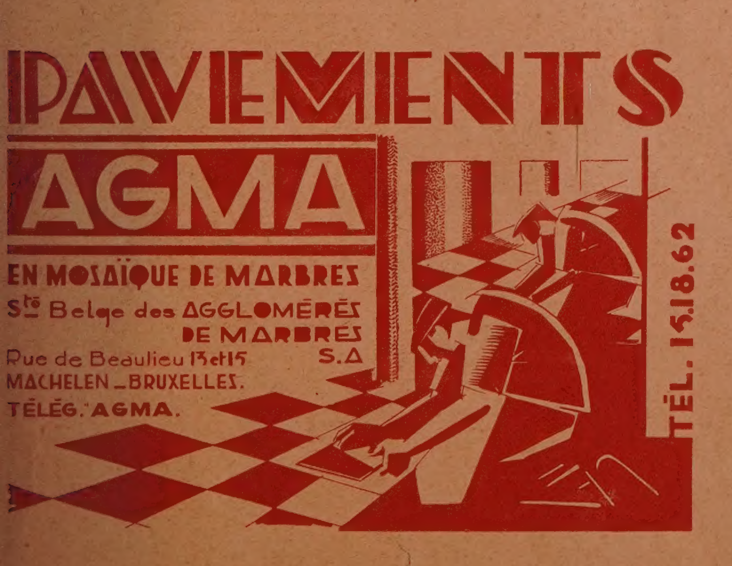


ART RELIGIEUX AMEUBLEMENT

ORFEVRERIE LUSTRERIE

J. WILMOTTE. FILS

120, Bd DE LA SAUVENIÈRE • LIÈGE





Jean MOUFFART

Architecte-Orfèvre

30, Rue des Moulins

ANS-LIÉGE (Belgique)

ORFÈVRERIE & AMEUBLEMENT COMPLET POUR ÉGLISES

CHAIRE DE VÉRITÉ EXÉCUTÉE POUR L'ÉGLISE DE LA CONSOLATICN A TOURCOINC (FRANCE)



ENTREPRISES DE BATIMENTS.

TEL: OOSTCAMP No 24

LOUIS VERHAEGHE LOPHEM (BRUGES)

TRAVAUX PUBLICS



Plans et Devis sur demande

JOSEPH VANPOULLE

ATELIERS D'ART RELIGIEUX

—

Ornements d'église



CAMBRAI (NORD)

Ameublement

Décoration

IMAGES RELIGIEUSES

Editeur exclusif pour tous pays du «Mariage Chrétien» d'après Léon Felix Salon de 1930 (Edition approuvée par NN. SS. les Evêques.

Dépositaire exclusif pour la France et ses Colonies des images, dessinées par J. SPEYBROUCK Illustrateur du *Bulletin Paroissial Liturgique* des RR. PP. Bénédictins de l'abbaye de Saint-André.

—

Chemins de Croix
Bannières très réputées

—

CATALOGUES SUR DEMANDE



LES ATELIERS D'ART DE L'ABBAYE DE MAREDSOUS

ORFÈVRERIE
MOBILIER LITURGIQUE
BUREAU D'ÉTUDES

GRAND PRIX CHARLEROI 1911, GAND 1913, LIÉGE 1930.
GRAND PRIX ET MEDAILLE D'OR, PARIS 1925

Hélio Charles Bulens, Bruxelles

Imprimé en Belgique.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
Theodorus, Abbas

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, Septembris 1931.
J. Thys, can. lib. cens.